

Quien ganó una mujer propicia

ANGEL-FERNANDO MAYO (1939-2003)

Como las dos anteriores, la tercera y definitiva versión *de Fidelio* fue estrenada en Viena, donde volvió a ser representada ocho años después, es decir, en 1822. Por su parte, el joven Richard Wagner --no tenía aún veinte años-- realizó su primera visita a la capital imperial en 1832, donde a la sazón hacían furor Johann Strauss padre y la ópera *Zampa*, de L. J. F. Hérold. No tuvo entonces oportunidad de ver *Fidelio*, pero ya lo conocía desde 1830, cuando lo cantó en Leipzig aquella mujer y cantante excepcional que fue la mítica Wilhelmine Schröder-Devrient, quien se hallaba entonces en la plenitud de su arte.¹

Mezclando todo esto y añadiéndole la imaginación propia, el Wagner menestero de París escribió en 1840, con la finalidad inmediata de conseguir algunos francos para él literalmente vitales, la preciosa novela corta titulada *Una peregrinación a Beethoven*, cuyo protagonista, un joven músico alemán, viaja a pie a Viena, para intentar que el gran maestro lo reciba. El suceso puede ser datado en 1824, pues, alcanzada la meta, Beethoven revela durante la entrevista que acaba de terminar la *Sinfonía con coros*. Naturalmente, en la novelita Wagner habla en realidad de sí mismo y de sus ideas, como hizo casi siempre, y expone su incipiente teoría sobre el drama musical como si fuera cosa de Beethoven. En un pasaje del relato puede leerse: "*Argüi que ayer había asistido yo a la representación de Fidelio, que el público vienés había acogido con abierto entusiasmo.*" "*Hum, hum*", refunfuñó el maestro, ¡Fidelio!-- *Pero yo sé que la gente aplaude ahora sólo por vanidad, pues comenta que, en la revisión de esta ópera, he seguido sólo su consejo. ¡Ahora quieren retribuirme la molestia y gritan bravo! Es un pueblo bonachón y no instruido; por eso estoy mejor con él que con gente inteligente.- ¿Le gusta a usted ahora Fidelio?*" *Di noticia de las impresiones que había producido en mí la representación de ayer, y advertí que mediante las piezas añadidas el conjunto había ganado de forma magnífica. "¡Enojoso trabajo!", respondió Beethoven. "¡No soy compositor de óperas, al menos no conozco un solo teatro en el mundo para el que yo quisiera escribir de nuevo una ópera! Si yo hiciera una ópera según mis ideas, la gente correría lejos: pues allí no se hallaría nada de arias, duetos, tercetos y todas esas tonterías con que en la actualidad se remiendan las óperas, y lo que yo haría a cambio no lo cantaría ningún cantante ni lo oiría público alguno. Usted conoce sólo la reluciente mentira, el brillante disparate y el azucarado aburrimento. Quien hiciera una vez un drama musical verdadero, sería mirado como un loco, y también lo sería de hecho, si algo así no lo guardara para sí mismo, sino que quisiera presentarlo al público". "¿Y cómo habría de ponerse manos a la obra", pregunté excitado, "para llevar a cabo un tal drama musical?" "Como lo hacía Shakespeare cuando escribía sus piezas", fue la casi vehemente respuesta».*²

Por la misma época, pero con el pensamiento puesto ya en regresar a Alemania, Wagner escribió Sobre la Obertura, *sustancioso ensayo de carácter musical*. El fino teórico dice allí entre otras cosas: "La obertura de Beethoven para *Fidelio* (en Mi mayor) está emparentada inequívocamente con la del *Aguador*, al igual que ambos maestros coinciden también estrechamente en las correspondientes óperas. Pero que el genio impetuoso de Beethoven se sentía en verdad limitado por las fronteras así establecidas, se reconoce claramente en varias de sus oberturas, y ante todo en la de *Leonora*.³ Beethoven, que jamás consiguió la oportunidad que le correspondía para el despliegue de su enorme instinto dramático, parece haber querido desquitarse aquí de ello, cuando con la entera furia de su genio se lanzaba a este campo de la obertura, abierto a su albedrío, para crear de la manera más propia, desde imágenes sonoras puras, el drama querido por él, que, liberado ahora de todos los pequeños ingredientes del angustioso autor de piezas teatrales, dejó él crecer nuevo desde su núcleo gigantescamente ampliado. No se puede atribuir ningún otro motivo causal a esta maravillosa obertura. Lejos de dar sólo una introducción musical al drama, nos presenta éste ya más acabado y conmovedor que como ocurre en la entrecortada acción subsiguiente. Esta obra no es ya una obertura, sino el más poderoso drama en sí».

Un siglo después, en 1942, Wilhelm Furtwängler, el máximo director habido del Beethoven orquestal, publicó otras consideraciones con el título de Las oberturas de *Fidelio*, *que luego incluyó en la colección Música y Verbo, formada por trabajos suyos sumados a lo largo de treinta y cinco años*. Naturalmente, el evidente conocimiento de los ensayos de Wagner aparece aquí enriquecido por la propia experiencia del maestro berlinés. Entresaquemos de esto lo siguiente: "La obertura "pequeña" no puede llegar a ser reivindicada en modo alguno como obertura "legítima" de toda la obra. En contraposición a la "grande", a la de la auténtica ópera *Leonora-Fidelio*, no tiene nada que ver en cuanto al contenido ni temáticamente, sino exclusivamente como introducción a la primera escena. Mas ésta, en su forma actual, con su mundo Biedermeier pequeño burgés, es absolutamente obra del Beethoven de 1814, quien con su revisión tenía el propósito de hacer más inteligible su obra a sus contemporáneos.⁴ La revisión, cuyos grandes méritos no deben ser negados, representa en este punto una concesión al gusto teatral de la época, y en verdad a costa de la obra como el mismo Beethoven la había concebido antes; el "reelaborador" Beethoven se opone al artista Beethoven."⁵

Tales y otras parecidas consideraciones han sido las que de nuevo han llevado siempre al intento de intercalar en la música de *Fidelio*, en las representaciones, la *Gran Obertura Leonora* (...) Hay un lugar donde recibe un sentido, donde cumple a la vez una función dramática --aunque no exactamente la que estaba pensada originalmente por Beethoven--, el espacio que sigue a la escena de la mazmorra. En este lugar, que corresponde, además, a una tradición vienesa establecida por Gustav Mahler, recibe ella una significación parecida, dentro del drama, a la de, por ejemplo, la "marcha fúnebre" después de la muerte de Siegfried, en *El ocaso de los dioses*. Se convierte en mirada retrospectiva a lo pasado, en apoteosis (...) Mas ante todo: la *Gran Obertura Leonora* desarrolla más amplia y profundamente lo que ya está contenido de suyo en el proyecto de *Fidelio*. Pues, también en la ópera, la escena de la mazmorra trae en primer lugar la solución interior, el volver a encontrarse de los dos enamorados, y sólo después la exterior, la confirmación ante el

Ministro y el pueblo. Quien ha vivido realmente la Obertura en este pasaje, sabe que hay pocos momentos en la entera literatura mundial donde la música nos habla con fuerza tan elemental.

En definitivas cuentas, la cuestión se plantea así: ¿es para nosotros más importante la fidelidad filológica que el espíritu? ¿Pesa más el compromiso frente al "reelaborador" Bethoven, el Beethoven de 1814 y sus consejeros de entonces, que frente al gran artista, indicador del futuro y aún vivo hoy? ¿Debemos tomarnos los puntos de vista históricos, museísticos, más en serio que nuestra propia vida?». *En lo expuesto por Wagner y por Furtwängler puede advertirse una serie de cuestiones comunes: Beethoven no dispuso de los medios para dar expresión a toda la potencia de su talento dramático, pues Fidelio es una ópera con un libreto convencional, insuficiente para alguien, Beethoven, que --en palabras de Furtwängler-- "es ni más ni menos un músico que, además, tiene algo del santo, del visionario»; la obra resultó entrecortada, otra ópera más de números sin estilo unitario, y las revisiones fueron, en este sentido, improductivas⁶; de aquí el ir y venir de Beethoven con las oberturas y el hecho de que la grandiosa que lleva el núm. 3 contiene en sí el drama con la perfección que no se alcanza en la ópera. Son consideraciones todas éstas que, desarrolladas, nos llevarían aquí demasiado lejos, aunque por fuerza habrá que volver a mencionarlas más adelante. Y aún habría que añadir la cuestión filológica, lo que hoy llamamos historicismo, que no es de ahora, como creemos, puesto que tampoco era ya nueva para Furtwängler. -- oo00oo -- Un libreto de ópera del jurista francés Jean Nicolas Bouilly (1763-1842), Leonore ou l'amour conjugale, inspirado en una historia verídica sucedida en Tours durante la Revolución Francesa, ya había sido puesto en música por Pierre Gaveaux, Ferdinando Pärer y Simon Mayr cuando Beethoven decidió componer sobre él la que llegaría a ser su única ópera. El estreno en el Theater an der Wien (1805) no fue precisamente triunfal. La revisión del año siguiente tuvo mejor acogida aunque sin despertar entusiasmos. Superadas ciertas diferencias existentes entre Beethoven y el barón Von Braun, director del Kärntnertheater, fue el propio Barón quien entregó el libreto de Joseph Sonnleithner, ya retocado por Stephan von Breuning, a un libretista profesional, Georg Friedrich Treitschke, para que lo revisara, y ahora la ópera alcanzó considerable éxito (1814). La obra se incorporó al repertorio de los teatros alemanes gracias, en gran medida, al impulso que desde 1822 le dio la antes citada Schröder-Devrient, quien era ya la Leonora ideal ¡a los dieciocho años de edad! Con Fidelio, Beethoven quería componer una ópera alemana según el precedente de La flauta mágica. Evidentemente, las distancias son considerables en relación a las óperas francesas o italianas de Gluck, Haydn y Mozart; pero Fidelio resultó una encrucijada estilística, en la que el elemento alemán lo aportan sólo el idioma y el sinfonismo de las oberturas. Para empezar, Beethoven tuvo su talón de Aquiles en la pobreza relativa del libreto, circunstancia habitual en la época, donde la tiranía del cantante se le imponía al compositor, y la de ambos, al dramaturgo: el caso era todavía más lamentable en Alemania, que rendía culto al teatro de "calidad" y veneraba a Schiller y a Goethe. Además, hay que sumar la naturaleza de Beethoven, esto es, la de compositor instrumental alemán, y además el más excelso, quien en 1805 había llegado ya hasta la Sinfonía "Heroica" y la Sonata Waldstein y empezaba a componer los tres Cuartetos "Razumovsky". Todo esto explica que, maniatado y sin ideas sobre la forma de un drama musical nuevo --lo que puso en su boca Wagner es, ya se ha advertido, de la cosecha del*

sajón--, se entregara a la exorbitancia del sinfonismo, que dio lugar no sólo a las cuatro oberturas, sino también a la marcha del núm. 6 de la partitura y a la soberbia introducción orquestal del segundo acto, una "pintura" de las tinieblas de la mazmorra donde se consume Florestán digna ya de las futuras escenas nocturnas malignas del Freischütz y de Lohengrin. Así, no pudo evitarse el desequilibrio del conjunto, lo que en nada merma, sin embargo, la sublime belleza de la música --escúchese lo que hace Beethoven en el cuarteto del núm. 3 sobre una base literaria tan feble-- y la excelstitud moral del altruismo que empapa a la obra. En realidad, Fidelio es un singspiel ambicioso al que le estallan las costuras italianas del "entretenimiento", para hacer ondear la bandera del gran ideal contemporáneo resumido en los tres célebres lemas de la Revolución; libertad, igualdad, fraternidad. Contemplado así, no es tan incongruente que comience como comedia, continúe como drama y concluya como oratorio. Pero siempre subsiste el problema de la Leonora nº 3: ¿cómo renunciar a tal manifestación del genio de Beethoven? ¿Qué se puede hacer con ella, recluirla en la sala de conciertos y diluirla dentro de un programa cualquiera? Mas Furtwängler reconocía, recordémoslo, que tal como está pensada originalmente no tiene su puesto en la revisión definitiva. Así, Felix Weingartner, el sucesor de Mahler en Viena, disponía que, antes de empezar la ópera en sí, la orquesta tocara la Obertura Leonora, pero no la nº 3, sino la nº 2, y después se entraba en la representación con la modesta Obertura de Fidelio. Esto se debía, además de al prurito de diferenciarse del dimitido, a que si, con cierta razón, parecía poca cosa abrir la velada con la obertura "pequeña", aún era peor hacerlo con la "grande", pues entonces se "aplata totalmente al dueto subsiguiente». Otra solución asimismo fallida fue la aplicada paralelamente por el director de la Ópera de Múnich, Felix Mottl: tocar la Leonora nº 3 como estrambote después de la representación, "en el sentido de un resumen, de un recuerdo».

La "tradicción" mahleriana hizo, pues, fortuna durante medio siglo y los públicos se acostumbraron a ella. Pero en su producción de Stuttgart (1954), representada luego en París, donde fue silbada y pateada, y en Lausana, el iconoclasta Wieland Wagner suprimió los "grotescos diálogos hablados»⁷ y la debatida Obertura. Luego, Otto Klemperer prescindió también de la Obertura en su famosa grabación para EMI (1962), que algunos degustadores siguen considerando la mejor jamás realizada; y ya no mucho después entraron en escena los filólogos con su orgullosa autoestima como poseedores de la verdad única --"señores, hay que oír a Beethoven como él quiso ser oído en 1814»-- y expulsaron de la ópera a la Obertura de marras definitivamente. Al menos así lo creían ellos. Mas como el mar y los vientos cambian y no se puede navegar siempre de bolina, hay ya quien ha vuelto a las andadas vienesas.

Por supuesto, cuando redacto este comentario meses antes de que se toque *Fidelio* en La Coruña, desconozco sí se oirá o no la *Leonora nº 3* como introducción a la gran escena de la liberación. Pero la probable supresión o reducción al mínimo del texto hablado y la singularidad de la versión concertante pueden hacer quizá aconsejable el tocar la magnífica pieza allí donde, como decía Furtwängler hace ya casi sesenta años, ella "nos habla con fuerza tan elemental». Algo más debe decirse todavía sobre el libreto y los personajes. Los diálogos no son ciertamente una maravilla, en particular hasta que entra en escena el tenebroso Gobernador; pero llamarlos "grotescos» me parece excesivo. Las distintas manos

que intervinieron hasta llegar a la versión definitiva no acertaron, quizá porque tampoco lo pretendían, a dar consistencia a Jaquino y a Marcelina, quienes además se desdibujan y dejan de existir como individualidades. El Ministro don Fernando actúa como mero deus ex machina y trae la imagen de "mejor de los reyes», necesaria en Viena para evitar problemas con la censura y desactivar la bomba revolucionaria que, por ejemplo, hubiera hecho estallar el hipotético linchamiento de don Pizarro por los prisioneros y el pueblo: la justicia del Rey, manifestada a través de su emisario, repone el orden "natural" de las cosas.⁸

Florestán, el "bueno", y Pizarro, el "malo", son ante todo dos símbolos: aquél, el de la libertad oprimida; éste, el del poder ejercido con prevaricación. El libreto apenas revela nada de sus antiguas relaciones, del porqué y del cómo de su oposición. Como personas de carne y hueso resultan unilaterales y simples; pero la música que Beethoven escribió para ellos es sencillamente magnífica, "característica", reveladora de la gran potencia dramática latente siempre en las breves células temáticas, tan vigorosas, del maestro de la forma Sonata: así, prisionero y opresor responden a dos ideas musicales que contrastan y se enfrentan entre sí productivamente. Nos quedan Rocco y Leonora como las dos personalidades más ricas o complejas psicológicamente. El viejo carcelero, pragmático y curtido por los largos años de empleo a las órdenes --ha de suponerse-- de distintos gobernadores de la prisión, conserva su humanidad natural y la repugnancia ante la injusticia, aunque, para no comprometerse, cree aconsejable no enterarse de lo que pasa, pues conoce bien los riesgos que acompañan a la confrontación con el poder desde una situación de inferioridad; por eso, cuando Fidelio le comenta, refiriéndose al prisionero misterioso, que éste "ha de ser un gran criminal», el carcelero puntualiza: "o ha de tener grandes enemigos, que viene a ser más o menos lo mismo». Rocco pertenece al pueblo, se ha sometido como él al estado de cosas, pero está en la posición privilegiada de testigo, si bien pasivo, de lo que sucede alrededor. Su evolución, aunque cautelosa, nos parece sincera: "¡No quiero estar más en unión con esta fiera!», y él mismo anima a Florestán y a Leonora a mostrarse ante don Fernando. En cuanto a Leonora, pocas criaturas tan nobles y valerosas puede ofrecer todo el teatro lírico. Dejemos a un lado el travestismo --con tantos antecedentes dramáticos y literarios-- por increíble que pueda parecernos al igual que no nos importuna el de Octavian en El caballero de la rosa. *Lo importante es cómo esta mujer emplea su inteligencia y sensibilidad femeninas --la astucia, el disimulo, la paciencia, eso que llamamos instinto-- para poder averiguar la verdad de lo que sospecha, y cómo defiende a su marido, una vez materializada esa verdad, con la fiereza o, dicho más suavemente, la abnegación de la enamorada que, además, atesora la fidelidad conyugal no en un sentido meramente "legal" o de respeto al vínculo matrimonial, sino como fundamento de la vida plenamente compartida con el amado, con el esposo. Lo primero, el actuar enamorada, quizá puede convencernos todavía en este tiempo nuestro, que de ordinario consume simulacros del amor como cualesquiera otros estimulantes. Pero lo segundo, la fidelidad conyugal, parecerá a muchos una antigualla tan pequeño burguesa como las tontucias de Jaquino y Marcelina; ítem más, Leonora puede dar forma a la imagen, retrógrada y por ello rechazable, de esa institución, el matrimonio y la familia inherente a él, que hoy tiene para tantos fecha de caducidad. Mas la ópera es la ópera, y al decir esto no ejerzo de Pero Grullo. Sólo quiero resaltar que, cuando se contempla la litografía de W. Sander con la Schröder-Devrient, toda ella pasión en la vida y en la*

escena, en el trance de apuntar a Pizarro con la pistola, o cuando uno imagina o recuerda cómo subyugaban en este momento al público Lotte Lehmann, Kirsten Flagstad, Martha Mödl, Gré Brouwenstijn, Leonie Rysanek, Christa Ludwig o Hildegard Behrens, se llega a la conclusión de que a los debeladores y sus corifeos no ha de hacérseles demasiado caso, porque ellos pasan y el Arte queda. -- oo00oo -- Podríamos acabar aquí al igual que seguir también indefinidamente. Pero aún conviene recordar que, en otro articulito de 1948, Furtwängler señaló con absoluta precisión dónde está la verdad indiscutible de la obra, la razón última de su permanencia y actualidad. El "colaboracionista", después de dejar dicho esto de paso: "Cuando los acontecimientos políticos acaecidos en Alemania devolvieron su sentido original a las nociones de dignidad humana y de libertad, esta ópera nos ha traído, gracias a la música de Beethoven, consuelo y valor», concluye así: "Lo que Beethoven siente es la "nostalgia de la libertad"; mejor, lo que él nos hace sentir. Y he aquí que él nos conmueve hasta las lágrimas. En verdad, su *Fidelio* es más un oratorio que una ópera. Los sentimientos que Beethoven expresa allí pertenecen casi por entero al dominio de lo sagrado; predicán "una religión de la humanidad" que nunca --después de todo lo que hemos vivido-- hemos hallado tan bella y tan necesaria como hoy. Sí, en esto consiste el poder singular de esta ópera única. Los historiadores de la música pueden decirnos que *Fidelio* pertenece a la "época llamada del clasicismo vienés" y al género, muy en boga entonces en la ópera, del "teatro del honor", que trataba con asiduidad el "asunto de la liberación", etc.; pero sabemos, en cuanto a nosotros, que más allá de estas nociones y definiciones históricas, el caluroso mensaje espiritual de *Fidelio* nos alcanza de la manera más honda. Sabemos que para nosotros, europeos, que para todos los hombres esta música será siempre como una llamada a nuestra conciencia». *No es ya fácil compartir esta visión de "una religión de la humanidad" en un tiempo que se llena la boca con apelaciones huecas a la "solidaridad" y a la "tolerancia" desde --horrible uso de tan sufrida preposición-- esta o aquella demagogia hasta este o aquel sarao a ser posible televisado. Pero tal visión forma lo general, lo mediato. Lo tangible, lo inmediato está en la mujer propicia --¿y por qué no en el hombre?-- pues quien la --o lo-- ganó, ése es el afortunado que de verdad puede unir el júbilo de su yo o el del nosotros, como Leonora y Florestán, al júbilo supremo de la libertad universal de todos.*

Argumento Primer acto Después de la habitual Obertura para *Fidelio*, opus 72, la acción comienza en el patio de una prisión del Estado sevillana, al que dan las puertas de varios calabozos. El número 1 de la partitura es un dueto entre Marcelina, la joven hija del carcelero Rocco, y su enamorado Jaquino, portero de la prisión (Ahora, tesorito, ahora estamos solos). Jaquino quiere hablar de matrimonio y, además, lo antes posible; pero la muchacha da largas al mozo porque se ha prendado de *Fidelio*, agraciado joven que ayuda espontáneamente a Rocco. Jaquino, que se ve obligado a abrir varias veces la puerta practicable en el portón, para recoger paquetes para los prisioneros, sale al fin, llamado por Rocco desde el jardín del edificio, sin poder entablar una conversación seria con Marcelina. Al quedarse sola ésta, canta su aria (número 2: Oh, si estuviera ya unida a ti), con la que expresa su esperanza en llegar a compartir la vida doméstica --el trabajo, el descanso, la compañía-- con *Fidelio*. Pronto regresan Rocco y Jaquino, y en seguida entra Leonora (*Fidelio*), en traje de hombre, cargada con un saco de víveres, la lata que contiene la correspondencia del Gobernador de la prisión y varias cadenas, recogidas en la herrería. Jaquino observa con desconfianza a su contrincante, mientras que Marcelina atiende a éste solícita y Rocco

alaba su buena mano para comprar a precio mucho más bajo que el normal; el carcelero insinúa asimismo que sabe el porqué de todo esto, y mira expresivamente a su hija. La situación se resuelve con el cuarteto que forma el número 3 (Es para mí tan maravilloso), en cuyo transcurso Marcelina cree poder asegurar que Fidelio la ama, Leonora revela temor ante la inclinación de la joven, Rocco contempla complacido a la pareja y Jaquino, antes de meterse en la portería, se desespera con la actitud del carcelero. Efectivamente, Rocco anuncia a Fidelio que le gusta como yerno y que lo casará con Marcelina en cuanto el Gobernador vaya a Sevilla para su visita mensual. Después, canta su aria (número 4: Si no se tiene también dinero bastante), con la que el hombre práctico declara que el oro es necesario para que un matrimonio salga bien y se viva feliz. Sigue otro diálogo hablado, donde Fidelio opone que la unión de dos corazones coincidentes es la fuente de la verdadera dicha matrimonial. También declara que otra cosa preciosa para él sería la plena confianza de Rocco, y así solicita de éste que le permita acompañarlo, para ayudarle en su pesada tarea, a la prisión subterránea. Rocco considera que el Gobernador, aunque es muy estricto, acabará accediendo. No obstante, hay un prisionero inalcanzable, uno que lleva dos años encerrado en la mazmorra más honda y que no tardará ya en morir, pues el Gobernador ha ordenado que se le reduzca la ración de pan y agua al mínimo. Un terceto (número 5: Bien, hijo, bien, ten siempre valor) resume el carácter ambiguo de la escena, pues, si Fidelio dice que tiene valor para bajar a las mazmorras, Marcelina y Rocco deducen que este deseo obedece al sentimiento compasivo del joven, tan tierno aún y tan bondadoso por naturaleza; al final, invitado a ello por el carcelero, Fidelio enlaza su mano con la de Marcelina, si bien con amargas lágrimas. Ha llegado la hora de la inspección cotidiana del Gobernador. Rocco reclama la caja de la correspondencia a Fidelio, quien se va con Marcelina al interior de la vivienda de aquél. Una marcha instrumental (número 6) anuncia la entrada de los oficiales y los guardias, a quienes sigue don Pizarro, esto es, el Gobernador, el cual da diversas órdenes y le pide a Rocco los despachos. Pizarro examina por encima la correspondencia y se detiene en una carta, cuya letra le parece conocida. Se trata de un aviso: el Ministro va a presentarse de improviso, para comprobar sobre el terreno algunas denuncias sobre prisioneros arbitrariamente encarcelados. La violenta reacción de Pizarro, quien habla de venganza y de matar inmediatamente a un enemigo, estalla en el aria con coro del número 7: ¡Ah, qué momento!, tras la cual el Gobernador ordena al capitán de la guardia que suba a la torre, para que vigile la carretera de Sevilla y haga anunciar con un toque de trompeta la aparición de la carroza del Ministro. Después habla con Rocco (dueto del número 8: ¡Ahora, viejo, corre prisa!) y le entrega una bolsa de dinero como pago por matar a alguien que ha cometido un crimen de Estado. El carcelero se espanta, pues quitar la vida no figura entre sus deberes. Entonces, Pizarro revela que se trata del prisionero secreto y que él mismo lo apuñalará después de que Rocco haya cavado una tumba en la cisterna arruinada que está en la mazmorra donde se consume aquel hombre. Rocco llega a la conclusión de que una muerte rápida será mejor, para el condenado, que la prolongación del sufrimiento, y sale con el Gobernador en dirección al jardín. Aparece Leonora con sumo desasosiego y canta su aria: ¡Monstruo abominable! (número 9), con la que expresa horror ante los designios de Pizarro y, mezclando su sentimiento general con la esperanza en socorrer a alguien concreto, declara que la fidelidad conyugal la fortalecerá en el deber de auxiliar a la víctima. Leonora sale asimismo en dirección al jardín. Ahora entra Marcelina, seguida por el insistente Jaquino, quien manifiesta su

enojo por la nueva situación y la boda de su amada con un vagabundo sin oficio ni beneficio. Pronto vuelven también Fidelio y Rocco, y éste, después de escuchar las quejas de su hija contra el pegajoso portero, dice que tiene otros propósitos respecto al casamiento. Fidelio, a quien se suma al punto Marcelina, sorprende a Rocco al pedirle que deje salir al jardín a los presos de los calabozos superiores. El carcelero accede, porque cree que ahora tiene ciertas ventajas con Pizarro, y sale para entretener a éste. El "finale", número 10, comienza con el coro de prisioneros: ¡Oh, qué placer!, grupo de seres macilentos, deslumbrados por la luz del sol, anhelosos de la libertad, pero conscientes de que los guardias los vigilan. Los prisioneros van hacia el jardín, seguidos por Marcelina y Jaquino, mientras Rocco, que ha vuelto, comunica a Leonora lo que él cree buenas noticias, es decir, que el Gobernador autoriza el matrimonio de Marcelina y Fidelio; también le dice que irán a la mazmorra donde espera su última hora aquel prisionero cuyo nombre Rocco prefiere no conocer. Revelado así el plan de Pizarro, Leonora se conmueve al pensar en que, al cavar la tumba de aquel desgraciado, quizá se tratará de la de su esposo. Ahora vienen corriendo Marcelina y Jaquino, para avisar que Pizarro se ha encolerizado al tener noticia de lo que ocurre con los prisioneros. Efectivamente, el Gobernador aparece hecho una furia; pero Rocco lo aplaca, diciéndole que hoy es la onomástica del Rey y que, además, bien puede aceptarse esta pequeña muestra de clemencia a cambio de descargar toda la cólera sobre el hombre de la cisterna. Los prisioneros son devueltos, pues, a sus celdas, que cierran Fidelio y Jaquino, y el asustado Rocco se dispone a cumplir la orden secreta de Pizarro. Segundo acto La sombría introducción orquestal pinta la atmósfera de la profunda y oscura bóveda -- iluminada sólo por la llama de una lámpara-- bajo la que se halla Florestán, encadenado al muro. El prisionero canta el número 11, el recitativo: ¡Dios! ¡Qué oscuridad aquí!, seguido del aria: ¡En los días de la primavera de la vida, la dicha ha huido de mí!. En su transcurso, Florestán, casi delirante, cree que se aproxima a él un ángel con la apariencia de su amada esposa, para llevarlo a la libertad celestial; mas la exaltación del desdichado cede paso al cansancio y al anonadamiento. Aparecen en lo alto y bajan la escalera Rocco y Fidelio; traen una jarra y herramientas para cavar. El número 12 es un melodrama (¡Qué frío hace en esta bóveda subterránea!) seguido de un dueto de ambos: Presto, ligero, en seguida cavado. Al principio piensan que el hombre puede estar muerto; pero Rocco comprueba que sólo duerme. Rocco comienza a cavar en la cisterna. Fidelio le ayuda, aunque está más atento a descubrir cómo puede socorrer él al infeliz, quien despierta ahora. Rocco ordena a su ayudante que siga trabajando mientras él habla con el prisionero; así, por la voz Leonora reconoce a su esposo. Florestán quiere saber quién es el Gobernador de esta prisión, a lo que Rocco, que cree no correr ya riesgos, contesta que es don Pizarro. Florestán le pide entonces que envíe a alguien a Sevilla, para preguntar por Leonora. Rocco no puede atender esta petición, pero, compadecido, sí entrega al prisionero el último resto del vino del jarro que ha traído consigo para su propio refrigerio. Florestán descubre la presencia de otro hombre, evidentemente muy agitado, que es presentado por Rocco como su ayudante y futuro yerno. Sigue el terceto Os llegará la recompensa en mundos mejores (número 13), donde Florestán agradece la compasión de sus carceleros e imagina incluso que puede conseguir el ganárselos, pues es evidente que Rocco siente lástima y que su ayudante está transido de piedad y solicitud. A instancias de Fidelio, Rocco accede a que el prisionero reciba también un mendrugo de pan, que es devorado. Luego, el viejo sube, para hacer la señal que espera

el Gobernador, y Leonora calma la inquietud de Florestán, diciéndole que hay en todas partes una Providencia. Aparece Pizarro, embozado, y da a Rocco la orden de alejar al joven y de soltar del muro la cadena; en un aparte, deja ver que su propósito criminal comprende el desembarazarse de ambos testigos, y después saca un puñal. El cuarteto subsiguiente, número 14, consta de dos partes. La primera comienza --¡Muera él!-- cuando Pizarro se dispone a apuñalar a Florestán y se da a conocer a éste, para que así la venganza --Florestán había intentado desenmascarar al cruel Gobernador en el pasado-- sea completa. Mas, para asombro de los tres hombres, Fidelio protege con su cuerpo al prisionero y revela que él es en realidad Leonora, su esposa, disfrazada así para ser admitida como ayudante de Rocco. Pizarro titubea unos instantes, pero, cuando al fin se decide a matar a los esposos, Leonora lo encañona con una pistola. En este momento se oye la llamada de la trompeta, en la torre. Jaquino entra con los soldados, anunciando la inminente llegada del Ministro. La segunda parte del cuarteto --Suenan la hora de la venganza-- finaliza con la esperanza renovada de los esposos, el sentimiento de liberación que experimenta Rocco y el de impotencia del Gobernador, quien corre afuera seguido por los soldados y el carcelero. Solos Florestán y Leonora, ésta explica cómo ha venido desde Sevilla, tras lo cual ambos dan rienda suelta a la expresión de su gozo por el reencuentro feliz, cantando el dueto del número 15: ¡Oh, alegría indecible! El cuadro concluye con la entrada de Rocco, dichoso al poder anunciar que el Ministro ha llegado con una lista de los prisioneros, en la que no figura Florestán, y va a examinar todos los casos. Por ello, Florestán debe correr arriba con las cadenas puestas aún, pues así se hará evidente la crueldad del Gobernador. La escena representa ahora la plaza de armas de la fortaleza con la estatua del Rey. Precedido o no, según se determine, por la magnífica Obertura Leonora nº 3, el gran "finale" (número 16) comienza con el coro de prisioneros y del pueblo congregado: ¡Salve! Salve al día, salve a la hora. Antes, han desfilado los guardias y ha entrado el Ministro don Fernando, acompañado de Pizarro y los oficiales. Don Fernando anuncia que viene en nombre del Rey, para hacer justicia y poner fin a los abusos cometidos. Rocco se abre paso con Leonora y Florestán y, aunque Pizarro intenta impedirlo, consigue atraer la atención del Ministro, quien así descubre que su amigo, el noble caballero Florestán, desaparecido sin dejar rastro, no ha muerto, como todos creían. Por su parte, Marcelina recibe con desencanto la noticia de que su amado Fidelio es en realidad Leonora. El coro pide justicia y reclama que el Gobernador sea castigado. Pizarro es llevado fuera a una señal de don Fernando, quien declara en seguida que sólo a Leonora corresponde liberar totalmente a Florestán; caen al suelo las cadenas de éste. Como en éxtasis, todos los presentes --¡Oh, Dios! ¡Qué momento!-- hacen la alabanza del justo Juez. Después, todas las voces ensalzan a Leonora, quien ha sido la salvadora de su esposo gracias a la fuerza del amor y a la fidelidad conyugal, capaces de vencer todos los obstáculos y romper las cadenas de la injusticia.

Notas

Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) es el modelo de soprano dramática --voz, presencia, teatralidad-- que el Wagner de madurez tuvo presente al crear las heroínas de sus dramas musicales.

Naturalmente, como Beethoven estaba ya completamente sordo, al principio se advierte que las preguntas eran anotadas en un cuaderno.

El "Aguador" es la ópera de Cherubini. La obertura para "Fidelio" es la cuarta de la serie, compuesta para la revisión de 1814. La obertura de "Leonora" es la nº 3, la más extensa y famosa de todas.

La denominación "Biedermeier" se aplicó inicialmente a la pintura de género, pero se extendió al 'modus vivendi' del Antemarzo, la larga etapa de

paz vigilada y orden burgués que va desde el Congreso de Viena hasta la caída de Metternich.

Pero entre los "grandes méritos» de Treitschke se cuentan el mayor desarrollo de las figuras de don Pizarro y Florestán, cuyo simbolismo quedó acentuado, y el haber ampliado y llevado el finale al exterior como contraposición a la atmósfera opresiva de la prisión subterránea

Por ejemplo, Treitschke repasó también la insustancial anécdota de la relación entre Jaquino, Marcelina y Leonora, para hacer "gracioso" el comienzo y entretener así al público antes de entrar en el sombrío drama. Que nadie venga hoy, pues, a descubrir una turbia historia sexual encubierta o disimulada, pues ésta existirá, él sabrá el porqué, sólo en su imaginación. Allí hay lo que vemos y oímos, y nada más. Prueba: una vez centrados en la acción principal, aquella historieta se difumina y se olvida.

Así los denigra Claude Lust en su "Wieland Wagner et la Survie du Théâtre Lyrique", Lussanne: Editions l'Age d'Homme, 1969

¿Por qué trasladaron los libretistas la acción a una prisión española, cuando Francia estaba entonces en guerra con Austria y el estreno de 1804 fue presenciado por numerosos militares del ejército napoleónico que ocupaba Viena? No creo que se deba a la "leyenda negra". Ocurre que a Beethoven no podía interesarle la ubicación original en la Francia del "terror", porque él creía en los grandes ideales de la Revolución. Tampoco hubiera sido tolerado por la censura un suceso austriaco, pese a la justicia real. Por el contrario, no quedaba aún tan lejos la disputa del trono de España por los Borbones y los Habsburgos. Ahí debe de estar el quid.

© 2000 Angel-Fernando Mayo (1939-2003) / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados